

Filip Chmielewski  
Muzeum Narodowe w Krakowie; PISnSŚ

## Motywy antyczne niedostrzegane? „Antykizujące” godła międzywojennych krakowskich kamienic a „klasyczne” motywy w polskim malarstwie i grafice lat 20. i 30. XX wieku

Krakowskie kamienice i domy oraz znaczące budowle instytucjonalne, w szczególności pochodzące z okresu międzywojennego, nierzadko posiadają interesującą dekorację rzeźbiarską, najczęściej w formie płaskorzeźbionych przedstawień figuralnych, czasem florystycznych lub stylizowanych, abstrakcyjnych motywów. Dekoracji tych, najczęściej znajdujących się na elewacjach zarówno eleganckich, wystawnych, jak i skromniejszych kamienic, zdobiących nadproża, portale lub odrzwia, można nawet nie zauważyć, głównie z powodu przebarwień, znacznego ściemnienia i przybrudzenia tynków i utraty dawnych barw, co przełożyło się na czytelność wielu kompozycji. Tymczasem tytułowe kompozycje rzeźbiarskie ściśle powiązane z modernistyczną architekturą, traktowane jako pewien zespół, świadczą o oryginalności, a zarazem specyfice niektórych budowli przedwojennego Krakowa, z reguły bowiem pojawiają się w jakże urozmaiconym krajobrazie miejskim właśnie tego ośrodka. Występowanie bardzo różnorodnych, niekiedy nawet fantazyjnych znaków plastycznych lub godeł, jak potocznie określane są owe przedstawienia, związane jest z dawną tradycją obecną w Krakowie od czasów średniowiecza, ale także kontynuowaną w epoce nowożytnej, a wreszcie – nawet w XX stuleciu. W tym miejscu należy wyjaśnić nie tylko genezę tego intrygującego zjawiska, lecz również etymologię samej nazwy lub raczej stosowanego określenia zastosowanego w literaturze już w roku 1899 przez Adolfa Sternschussa, pierwszego „monografistę”, traktującego to zagadnienie popularyzatorsko. Chodzi o nazewnictwo nader często używane na gruncie krakowskim w odniesieniu do wspomnianych elementów dekoracyjnych, zwanych zwyczajnie godłami. Termin ten przyjęły się w grodzie Kraka zapewne od czasów, kiedy na śródmiejskich domostwach pojawiły się pierwsze płaskorzeźbione motywy antropomorficzne bądź zoomorficzne, czyli przed połową XV stulecia. Wydaje się, że odtąd miejskie „szyldy” bądź znaki rozpoznawcze kamienic funkcjonowały już jako „godła”. Bez wątplenia, powyższa terminologia może kojarzyć się raczej z heraldyką, lecz interesujące nas zjawisko zostało w ten

sposób zdefiniowane i opisane, w nielicznych dawniejszych, zazwyczaj przyczynkowych publikacjach<sup>1</sup>. Dokładniej zaś interesujące nas godła miejskie (często powiązane z architekturą budynków) to według autorów hasła zamieszczonego w obszernym encyklopedycznym opracowaniu dotyczącym miasta Krakowa:

[...] znaki plastyczne wyróżniające dom, zazwyczaj umieszczane nad wejściem, rzadziej wysoko na fasadzie lub narożnie w kamienicach u zbiegu ulic; przeważnie płaskorzeźbione, wykonywane w różnym materiale, najczęściej kamienne, także stiukowe, majolikowe, mozaikowe, sgraffitowe, metalowe, malowane, drewniane (niezachowane)<sup>2</sup>.

Natomiast inna definicja, według Witolda Szolginia, głosi, iż jest to element herbu, określony znak rozpoznawczy (figura heraldyczna), ale niekoniecznie występująca na tarczy herbowej, jak godła dawnych domostw mieszczańskich. Niegdyś tak nazywano elementy architektonicznego wystroju budowli, zewnętrzne bądź wewnętrzne. W związku z tym niegdyś regionalnie przyjęte i nadal funkcjonujące określenie, zapewne unikatowe na tle krajowym, w niniejszym tekście również będzie stosowane. Tym bardziej, iż *de facto* nigdy nie wypracowano lepszej nazwy czy też odpowiedniego terminu. Ponadto rzeźbione godła, zapewne kojarzone heraldycznie zamiast stosowania samej tylko nazwy w rodzaju „pod herbem” bądź zawołania, odnoszono do konkretnych budowli, z reguły domostw jako rodzaj znaków identyfikacyjnych

<sup>1</sup> Spośród niezbyt licznych wcześniejszych publikacji dotyczących problematyki krakowskich godeł miejskich warto wymienić przede wszystkim: Sternschuss 1899: 175–199; Samek 1981: 439–443; Samek 1984: 185–190; Świątek 1982: 84–99; Świątek 1986: 87–93; Świątek 1992: 15–24; Makowska 2013: 119–126; Chmielewski, Chmielewski 2017: 117–122.

<sup>2</sup> *Encyklopedia* 2000: 248–249. Por. też Sternschuss 1899: 175–199; Szolginia 1975: 116.

wobec braku numeracji (która pojawiła się pod Wawelem dopiero w czasach zaborów), bardzo pomocnych w odnalezieniu danej kamienicy, zakładu rzemieślniczego, gospody bądź instytucji miejskiej czy ówczesnego punktu handlowego (apteki, urzędu). Należy też dodać, że wspomniane oznaczenia budynków niejako informowały o profesji lub statusie właściciela danego domostwa czy posesji, w tamtych zamierzonych czasach bywały więc traktowane jako szyld (choć niekoniecznie spełniający funkcje reklamowe), w istocie przyczyniając się do stworzenia nazwy, zawołania, które później przyjmowały się na stałe. Pewien niewielki zespół tamtych dawnych godeł, zarówno świeckich, jak i religijnych, odnaleźć możemy w obrębie krakowskiego Rynku Głównego i w ścisłym centrum Starego Miasta. Co znamienne, w średniowieczu, a także w czasach nowożytnych nie próbowano powiązać dekoracji rzeźbiarskiej z architekturą, z nieraz różnorodnymi elewacjami powstających kamienic. Do tej wyjątkowej, przede wszystkim zaś pięknej tradycji (lub raczej chlubnego zwyczaju) powrócono w wieku XIX, ale dopiero w czasach historyzmu, w drugiej połowie tegoż stulecia. Obok dekoracji rzeźbiarskich typowych dla epoki, tworzonych w postaci medalionów ze scenami religijnymi lub alegorycznymi, występowały też inne, znacznie ciekawsze i nowocześniejsze oznaczenia budynków. Do ich powstania przyczynili się wybitni architekci krakowscy, rozpoczynający swą działalność w trzeciej ćwierci XIX stulecia lub w ostatnim dziesięcioleciu tegoż wieku, tacy jak Tadeusz Stryjeński, Teodor Talowski czy Franciszek Mączyński. W projektowanych przez siebie budowlach, do których zaliczyć należy także domy własne, pokusili się o wprowadzenie nader interesujących symbolicznych znaków plastycznych, znakomicie łączących się z urozmaiconą architekturą budynków. Dzięki tym zabiegom, szczególnie efektownie prezentują się między innymi siedziba własna Tadeusza Stryjeńskiego, w istocie pokaźna willa miejska zwana domem „Pod Stańczykiem” z pełnoplastyczną legendarną postacią wyeksponowaną na fasadzie, czy też gmach Izby Przemysłowo-Handlowej, znany jako „Dom pod Globusem”, dzieło wspólne Stryjeńskiego i Mączyńskiego (budynek na rogu ulic Długiej i Batorego, z dwoma wyeksponowanymi symbolami handlowymi, globem i statkiem)<sup>3</sup>. Jednak najbardziej pomysłowe, wręcz fantazyjne były godła niezwykle malowniczych kamienic autorstwa „polskiego Gaudiego”, tak znanych, jak „Pod Pająkiem” (z pajęczą siecią, na ulicy Karmelickiej) czy „Pod

<sup>3</sup> Zob. Lameński 1996: 164–175; Beiersdorf 1973: 199–214.

Śpiewającą Żabą” (z postacią muzykującej żaby, zdobiącej szczyt domu przy ulicy Retoryka), odwołujące się do tradycyjnej symboliki (ukrytych znaczeń) lub do wcześniejszych dzieł bądź tradycji związanych z miejscem usytuowania danego budynku. Można powiedzieć, iż twórcy „przełomu wieków” zęcznie połączyli nowoczesność z dawnością, ich realizacje architektoniczne zaś z jakże istotną dekoracją plastyczną, zespoloną z oryginalnie rozwiązywanymi elewacjami budowli, które zapowiadały już przyszły rozwój, a właściwie odnowę miejscowej tradycji, podjętą w niedługim czasie, dodajmy – na dotychczas niespotykaną skalę. Do tej odnowy wiążącej się już z okresem niepodległości, czyli latami międzywojennymi, przyczyniły się z jednej strony nowe władze państwowe, wprowadzając zarządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych, zalecające umieszczanie różnych znaków plastycznych zdobiących zwłaszcza budynki mieszkalne, bądź też odtwarzanie tych już niegdyś istniejących, z drugiej zaś własne inicjatywy miejskich, w tym przypadku krakowskich władz budowlanych. Nie bez znaczenia była również inicjatywa znanego i cenionego architekta, profesora Adolfa Szyszko-Bohusza, który na jednym z posiedzeń krakowskiej Rady Miejskiej (według jednej z wersji, już w roku 1920, co wydaje się mało prawdopodobne, albo też pod koniec lat 20., co jest bardziej możliwe) miałby zaproponować przywracanie dawnych godeł, w dwojakim rozumieniu. Otóż, należało teraz tworzyć aktualne godła dla wszelkich nowo wznoszonych budynków, a jednocześnie starać się przywracać, czyli odtwarzać dawne znaki plastyczne, rzecz jasna, jeśli istniały przekazy dotyczące takiej dekoracji, niegdyś umieszczonej na fasadzie konkretnego domu lub kamienicy<sup>4</sup>. Propozycje te zostały powszechnie przyjęte, a następnie wdrażane w postaci zaleceń czy nakazów formułowanych przez miejscowy Urząd Budownictwa. Zasadniczo zalecenie to dotyczyło całego odrodzonego państwa polskiego, toteż stosowne godła-znaki plastyczne pojawiały się na elewacjach budynków powstających także w innych miastach II Rzeczypospolitej, jak Katowice, Warszawa czy Lwów, jednak sporadycznie. Trzeba przyznać, że zwyczaj ten pozostał specyfiką charakterystyczną dla Krakowa, gdzie też wykonano najwięcej godeł, w dodatku odznaczających się największą pomysłowością

<sup>4</sup> Zagadnienie to poruszają m.in. Samek 1984: 190; Zbroja 2013b: 153–155. Zob. też publikacje oraz druki okolicznościowe z okresu międzywojennego: „Gazeta Urzędowa Zarządu Miejskiego w Stołecznym Królewskim Mieście Krakowie” 1939, 4 (30.04.). Na temat architektury Krakowa tego okresu m.in. Żychowska 1991; Zbroja 2013a; Nakonieczny, Wojtas-Swoszowska 2013.

i różnorodnością. Bez wątpienia słuszną inicjatywą Szyszko-Bohusza zgodna była z dążeniami i zamierzeniami innych twórców tamtych czasów, nie tylko architektów, lecz także rzeźbiarzy i malarzy. Wówczas w podobnym tonie, jeśli chodzi o współgzystowanie rzeźby i architektury, wypowiadali się artyści zajmujący się również krytyką współczesnych zjawisk, tacy jak na przykład Tadeusz Pruszkowski, niejednokrotnie domagający się, aby rzeźba (dekoracja rzeźbiarska) była „wtopiona” w budowlę i zespolona z nowym budownictwem, gdyż zdaniem warszawskiego malarza i pedagoga wówczas „staje się bardziej abstrakcyjna”, nade wszystko zaś po prostu lepsza i ciekawsza w odbiorze niż dzieła statuaryczne, funkcjonujące osobno, a w konsekwencji niewywołujące jakiegoś znaczącego oddziaływania czy efektu<sup>5</sup>. Stąd też wynikała tak znamienita troska o wygląd zewnętrzny, estetykę budowli o różnych funkcjach i przeznaczeniu, przejawiająca się szczególnie w środowisku międzywojennych krakowskich twórców: architektów, budowniczych i artystów rzeźbiarzy, nie wyłączając faktycznych autorów wielu godeł, którymi niejednokrotnie bywali utalentowani kamieniarze. Wiadomo, że godła były specjalnie projektowane, na zamówienie właścicieli nowo wznoszonych kamienic bądź ich projektantów albo budowniczych, proponujących takie dekoracje rzeźbiarskie, które odznaczały się prostymi, zwartymi formami, słowem umownością i lapidarnością. Projektowaniem znaków plastycznych początkowo zajmowała się Poradnia Architektoniczna, działająca przy Stowarzyszeniu Architektów Rzeczypospolitej Polskiej. Według Jana Samka, niegdyś zajmującego się problematyką (a także inwentaryzacją) międzywojennych godeł, większość pomysłów rodziła się na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przygotowane rysunki lub modele zatwierdzała następnie Rada Artystyczna, funkcjonująca w Miejskim Wydziale Budownictwa<sup>6</sup>. Jednak nie jest do końca pewne, jaki dokładnie był udział poszczególnych stron,

czyli inwestorów, architektów-budowniczych oraz rzeźbiarzy lub kamieniarzy w procesie kreowania owych znaków plastycznych, powstających na terenie miasta w ciągu piętnastu lub więcej lat. W tym kontekście można stwierdzić, iż wykonywanie godeł raczej nie było narzucane, lecz proponowane przez wspomniane instytucje czy urzędy, a z pewnością były one dobrze widziane z przyczyn już wymienionych. Na podstawie dosyć skąpej faktografii oraz nielicznie zachowanych materiałów źródłowych zidentyfikować można niektórych twórców godeł (lecz niekoniecznie samych projektantów-pomysłodawców). Wśród nich odnajdujemy nazwiska wyróżniających się rzeźbiarzy, już uznanych i reprezentujących starsze pokolenie, jak Konstanty Laszczka czy Karol Hukan, częściej zaś znacznie młodszych twórców, debiutujących w okresie międzywojennym i dopiero wyrabiających sobie własną „markę”, jak Karol Muszkiet, Franciszek Kalfas, a nawet uprawiających sztukę nowatorską, postępową, jak Henryk Wiciński (w przypadku tych ostatnich wymienionych artystów zapewne byli oni pomysłodawcami-projektantami dekoracji rzeźbiarskich). Niektórzy wykonawcy umieszczali swe monogramy, ale nie wszystkich autorów można dzisiaj zidentyfikować. Niewykluczone, że podobną działalnością zajmowali się w pewnym stopniu, oprócz fachowców kamieniarzy i już rzadziej – krakowskich rzeźbiarzy, studenci lub absolwenci miejscowej uczelni artystycznej, jaką była Akademia Sztuk Pięknych<sup>7</sup>. Początkujący twórcy mogli przecież dorabiać sobie albo uczyć się w praktyce, opracowując rozmaite kompozycje, według projektów innych autorów. W każdym razie, kwestia autorstwa wielu godeł wciąż czeka na wyjaśnienie, na drodze poszukiwań archiwalnych. Z drugiej strony przyznać trzeba, że wyjątkowo rzadko wykonywano specjalne godła w materiałach szlachealnych, w kamieniu, a najczęściej techniką tańszą i szybszą, nie wymagającą wielkich nakładów. Chętnie stosowano tynk szlachealny albo kamień sztuczny, imitujący tworzywo mistrza-rzeźbiarza, czemu zresztą trudno się dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę liczbę nowych dekoracji, wykonywanych jedna po drugiej.

Kolejne inwentaryzacje godeł krakowskich, podjęte bądź realizowane przed czterdziestu, a następnie przed dziesięć laty wstecz (pierwotnie przez Jana Samka, ostatnio zaś między innymi przez autora niniejszego tekstu), połączone z dokumentacją fotograficzną oraz opisową, wykazały istnienie aż stu

<sup>5</sup> Wypowiedzi Tadeusza Pruszkowskiego dotyczące kwestii artystycznych na łamach prasy (pochodzące z 1936 roku) za: Melbechowska-Luty 2005: 230 (cyt. m.in. za: T. Pruszkowski, *O pomnikach i złych obyczajach*, „Gazeta Polska” 1936, 7 VI: 4).

<sup>6</sup> Por. Samek 1984: 190. Informacje co do takiej praktyki na gruncie krakowskim pochodzą od dr. inż. arch. Stefana Świszczowskiego z Krakowa, a uwzględnione przez Jana Samka, przekazane zostały także korespondencyjnie za pośrednictwem pani Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej, uczestniczki inwentaryzacji godeł Krakowa na początku lat 80. ubiegłego stulecia, której chciałbym podziękować za wszystkie informacje dotyczące kwestii zdobienia miejskich budynków. Artykuł powstał również dzięki zgromadzonym materiałom własnym autora oraz dokładnej inwentaryzacji i dokumentacji godeł przeprowadzonej wspólnie przez autora tekstu, Wojciecha Chmielewskiego (prof. PK) i Annę Chmielewską w latach 2007–2015.

<sup>7</sup> Samek 1984: 190. Na temat tynków krakowskich modernistycznych kamienic: Bogdanowska 2021.

kilkudziesięciu rozmaitych znaków plastycznych zachowanych w różnym stanie, obecnych na kamienicach ponad sześćdziesięciu ulic Krakowa. Jak już wspomniano, XX-wieczne godła odnaleźć można w ścisłym centrum miasta, na kamienicach przebudowywanych lub budowanych na nowo pośród historycznej zabudowy; ponadto można je dojrzeć na elewacjach dawnych domów, jeśli były odtwarzane albo tworzone raz jeszcze, na nowo. Pozostałe zachowały się w Śródmieściu na domach w obrębie Plant, na terenie nowszych dzielnic czy obszarów miasta, jak Kleparz, na Biskupim, Nowym Świecie, na Zwierzyńcu, również przy ulicach Karmelickiej, Starowiśniej czy Józefa Sarego, ale już rzadziej na terenie Kazimierza<sup>8</sup>. Natomiast główne skupisko godeł znajduje się na obszarze obejmującym tak zwaną drugą obwodnicę, w obrębie Alej Trzech Wieszczów oraz na dalszych, zachodnich i północnych terenach, szczególnie Krowodrzy (Półwsi Zwierzynieckich, Nowej Wsi, w stronę Bronowic), gdzie też powstawało wiele, niekiedy zamożnych kamienic, szczególnie od połowy lat 30., co związane było z intensywnym rozwojem ruchu budowlanego w krótkim okresie ponownej prosperity gospodarczej w kraju, już po światowym wielkim kryzysie. Wówczas znacznie poszerzono zabudowę ulic Juliusza Leo, Galla Anonima, Fryderyka Chopina, Kazimierza Wielkiego, Artura Grottgera, Mazowieckiej czy Jerzego Żuławskiego. Dodać należy, że na wyszczególnionym obszarze występuje spora różnorodność nieraz bardzo okazałych i wymyślnych rzeźbiarskich dekoracji.

Krakowska moda na podobne dekoracje nie była jakimś zjawiskiem, fenomenem całkowicie odosobnionym, w innych bowiem stolicach rozwijających się „nowych państw”, które odzyskały niepodległość po pierwszej wojnie światowej, natrafic możemy na całkiem liczne zespoły czy grupy rzeźbiarskie zdobiące narożniki okazałych modernistycznych budowli, czego przykładem niech będą pokrewne kompozycje w Bratysławie, Pradze, Wiedniu w nowych dzielnicach mieszkaniowych. Jak można się przekonać, trend ten panował w innych ośrodkach tak zwanej Mitteleuropy, zresztą z różnym nasileniem, zależnie od specyfiki lokalnej.

Jeśli chodzi o chronologię występowania godeł, na szerszą skalę zaczęły pojawiać się dopiero pod koniec lat 20., ale największa ich liczba pochodzi z drugiej połowy lat 30.; w tym też czasie tworzone chyba najbardziej zróżnicowane

i najciekawsze ikonograficznie godła. W przypadku takich przedstawień, z reguły figuralnych, wspomnieć trzeba o różnorodnej tematyce architektonicznych godeł. Zasadniczo można je podzielić na animalistyczne (lub zoomorficzne), występujące bardzo często, gdyż stanowiące niemal połowę wszystkich zachowanych dekoracji, z różnymi zwierzętami przedstawianymi pojedynczo lub w parach, w różnych sytuacjach – odpoczynku lub walki. Wśród podobnych godeł odnajdziemy wyobrażenia zwierząt dobrze znanych, popularnych, ale też niezwykle egzotycznych, niekiedy nawet na poły fantastycznych. Do tych wspomnianych kompozycji niejednokrotnie pasują rzeźbione stworzenia kojarzące się z krakowskimi legendami i podaniami, jak smoki (o mniej lub bardziej fantastycznym wyglądzie) w rozmaitych ujęciach, bywało, że przedstawiane podczas walki z rycerzem Krakiem albo świętym Jerzym. Nie wszystkie stworzenia udaje się obecnie zidentyfikować.

Do drugiej grupy (pod względem częstotliwości występowania) można zaliczyć przedstawienia figuralne ludzkie, czasem o rodzajowym charakterze, a czasem alegoryczne lub mitologiczne – w zależności od interpretacji albo nierzadko dowolnego odczytywania tematyki bądź treści godeł – nie zawsze oczywistych, jeśli chodzi o przekaz ikonograficzny. W tej grupie najmniej jest kompozycji o tematyce religijnej, stopniowo coraz rzadszych w dwudziestoleciu międzywojennym. Co interesujące, wśród dekoracji antropomorficznych dominują przedstawienia postaci kobiecych, ukazywanych przy pracy albo podczas innych zajęć, jak na przykład uprawiania sportu. Nie zabrakło również godeł z bawiącymi się dziećmi; postacie te można określać również jako putta. Za to najrzadziej wyobrażano postacie męskie, chyba że reprezentowały one konkretne zawody bądź miały jakieś specjalne znaczenia. Wreszcie odrębny zespół stanowią znaki-godła wyobrażające dosłownie „dzieła rąk ludzkich”; w Krakowie bywały nimi okręty, żaglowce (jak „Dar Pomorza”), ponadto dosyć proste „martwe natury” i tym podobne zestawy przedmiotów, utensyliów<sup>9</sup>.

Na końcu wymieńmy jeszcze rzeźbione symbole niemal abstrakcyjne w wyrazie; do takich należą skromne symboliczne kompozycje, czerpiące z tradycji europejskiej, choćby z atrybutami medyków (jak laska Eskulapa) albo motywami górniczymi. Z kolei do syntetycznie potraktowanych motywów,

<sup>8</sup> Por. Samek 1981; Samek 1984: 189; Chmielewski, Chmielewski 2017: 117. W odniesieniu do identyfikacji autorstwa niektórych znaków plastycznych: Zabytki architektury 2007.

<sup>9</sup> Por. Samek 1981: 440; Samek 1984: 186; Chmielewski, Chmielewski 2017: 117–122.

stylizowanych, niemal abstrakcyjnych należeć mogą dekoracje florystyczne (obramowujące portale efektownych bram wejściowych), poza tym specjalnie umieszczane daty (na fasadach, w nadprożach). Cały ten, jakże bogaty, repertuar motywów świadczy o znacznej pomysłowości i wyobraźni zleceńodawców, jak i twórców efektownych płaskorzeźb.

Jak się wydaje, w dotychczasowych badaniach czy rozważaniach nad problematyką krakowskich godeł oraz ich złożoną ikonografią raczej nie dostrzeżono pewnej nieco odrębnej grupy przedstawień, jakby mniej zauważalnych czy dostrzegalnych, a mianowicie kompozycji o tematyce antycznej, względnie – antykizujących<sup>10</sup>. W odniesieniu do stylistyki podobnych godeł najbardziej pasowałoby tutaj określenie „klasycyzujące”, może też stylizowane (lecz nie historyzowane). Warto przyjrzeć się tym znakom, odwołującym się do tradycji sztuki i kultury europejskiej, tradycji niewątpliwie wywodzącej się z antyku. Ponowne pojawienie się motywów antycznych na fasadach krakowskich kamienic właśnie tuż po odzyskaniu niepodległości nie powinno zbytnio zdumiewać. Wszak w pierwszym okresie istnienia Niepodległej, szczególnie w architekturze oraz rzeźbie powiązanej z architekturą lub wolno stojącej, powróciły silne tendencje klasycyzujące, którymi naznaczona była sztuka lat 20. W związku z tymi wyraźnymi tendencjami „powrotu do porządku” w budownictwie również sztuki plastycznej nie pozostały obojętne na oddziaływanie estetyki odznaczającej się umiarem, ładem i harmonią. Dodatkowym impulsem do podejmowania oraz przetwarzania na nowo tematów bądź tradycyjnej ikonografii było pojawienie się stylu art déco, również oszczędnego w wyrazie, niezwykle eleganckiego, operującego minimum środków w celu osiągnięcia maksimum efektu, co jest znakomicie widoczne w twórczości wielu ówczesnych, także rodzimych artystów dekoratorów i projektantów. Nie ulega wątpliwości, iż twórcy fasadowych znaków plastycznych – godeł, wywodzący się ze środowisk związanych choćby z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, studiujący w pracowniach rzeźby, zapewne także śledzący następujące po sobie trendy, kierunki i nurty nowoczesności, w jakiś sposób odwoływali się do dzieł malarskich, graficznych, jak też, co oczywiste, rzeźbiarskich w wydaniu nieawangardowych artystów. Do takich twórców należeli przede wszystkim członkowie warszawskich ugrupowań Rytm oraz Ryt (w drugim przypadku

skupiającego głównie grafików). Sztuka, jaką proponowali odbiorcom, była zrozumiała i czytelna, jak najbardziej na czasie, ponadto – co znacznie istotniejsze – „rytmowcy” sięgali do europejskiej tradycji, nierzadko do antyku i „mitów śródziemnomorskich”. Jeszcze istotniejszy jest fakt oddziaływania na ówczesną estetykę poprzez szeroko dostępne, a nawet propagowane, za pośrednictwem reprodukcji, plakatów czy grafik autorskich, popularne rozwiązania ikonograficzne (oraz na równi – poprzez podejmowane tematy funkcjonujące wśród przedstawicieli tychże ugrupowań) wypracowane przez Zofię Stryjeńską, Władysława Skoczylasa, Eugeniusza Zaka, Wacława Borowskiego, Tadeusza Gronowskiego, czy Henryka Kunę<sup>11</sup>. W związku z zagadnieniem dotyczącym występowania godeł miejskich, nade wszystko zaś nawiązaniem ich autorów do tradycji antycznej, działalność Rytmu mogła mieć nawet wiodące znaczenie, naturalnie odbierane raczej drogą pośrednią. Pewną rolę mogły tu odegrać inspiracje płynące od innych poszukujących twórców, którzy mogli wywodzić się ze środowiska krakowskiego, poza tym niejednokrotnie sami byli projektantami lub wykonawcami bardzo udanych kompozycji, w których czytelne są echa nie tylko „nowoczesnego klasycyzmu” ale wciąż żywej i aktualnej tradycji, wiążącej się ze zwrotem ku antykowi, jeśli chodzi o zastosowane rozwiązania ikonograficzne. W tym miejscu można raz jeszcze przywołać nazwiska Karola Muszkieta, Franciszka Kalfasa, a nawet – bez zbytniej przesady – Henryka Wicińskiego, kojarzonego przecież z awangardową Pierwszą Grupą Krakowską.

Czas teraz przyjrzeć się wybranym realizacjom – dekoracjom rzeźbiarskim w różny sposób nawiązującym do antyku. Jednym z wcześniejszych przykładów, pochodzących z końca lat 20., może być dekoracja okazałego tympanonu wieńczącego elewację frontową Domu Oficerów i Podoficerów, powstałego z Funduszu Kwaterunku Wojskowego, a znajdującego się w trójkącie ulic Lubelskiej, Śląskiej i Wrocławskiej (realizacja Bolesława Targowskiego i Jana Perkowskiego z lat 1928–1929, blisko alei Juliusza Słowackiego (il. 1)<sup>12</sup>. Projektując ten monumentalny, elegancki półmodernistyczny budynek o rytmicznie rozwiązanej fasadzie, uwzględniono wprowadzenie tympanonu z przedstawieniem uskrzydłonej Nike – bogini zwycięstwa z mieczem i tarczą, otoczonej *arma militaris*, pod względem zastosowanej stylistyki kojarzącego się ze zrytmizowanymi, lekko zgeometryzowanymi kompozycjami artdecowskimi.

<sup>10</sup> Nieco odrębną grupę znaków plastycznych – godeł antykizujących wyróżnił Jan Samek, lecz nie kontynuował już tego zagadnienia. Por. Samek 1984: 188.

<sup>11</sup> Stowarzyszenie Artystów 2001.

<sup>12</sup> Fabiański, Purchla 2001: 310–311.



Il. 1. Tympanon z boginią Zwycięstwa (Wiktoria), 1928–1929, Kraków, ul. Śląska (fot. Anna Chmielewska)



Il. 2. Godło z bogiem Merkurym (Hermesem), 1937, Kraków, ul. Kremerowska 15 (fot. Anna Chmielewska)

Wybór samej postaci oraz ikonografii bynajmniej nie był przypadkowy.

Równie interesujący jest rodzaj godła(?) lub po prostu dekoracja (płaskorzeźbiona) nieco przebudowanego i zmodernizowanego domu przy ulicy Kremerowskiej 15, wybudowanego w 1937 roku dla wicedyrektora Fabryki Kabli w Prokocimiu, Emeryka Folkmanna. Otóż, górną część elewacji narożnego budynku wypełnia „klasycyzujące”, choć ukazane jakby w ruchu, przedstawienie nagiego mężczyzny z narzutką, stąpającego po jedynie zaznaczonych obłokach. Kojarzone jest ono z mitologicznym bóstwem – raczej Hermesem (czyli rzymskim Merkurym) niż z greckim bogiem wiatrów Zefirem (il. 2). Postać ta, pozbawiona swych atrybutów, może być interpretowana dowolnie, w pewnym sensie symbolizowała profesję właściciela domu<sup>13</sup>. Przede wszystkim jednak w niezwykle sposób urozmaica, ożywia faktycznie „martwą”, niezbyt ciekawą elewację. Próżno by szukać podobnej postaci w malarstwie albo grafice okresu międzywojnia; godło to należy do zupełnie wyjątkowych, niepowtarzalnych przykładów odwołania się do greckiej mitologii. Wśród znanych bóstw mitologicznych chętnie ukazywano chyba boginię łowów Dianę (Artemidę), o czym świadczyć może efektowna płaskorzeźba umieszczona nad wejściem do kamienicy przy ulicy Oskara Kolberga 10 (zrealizowanej w latach 1929–1936

<sup>13</sup> Chmielewski, Chmielewski 2017: 120–121.



Il. 3. Godło *Diana łowczyni*, 1937 rok, Kraków, ul. Kolberga 10 (fot. Anna Chmielewska)



Il. 4. Godło *Żniwiarka (Demeter lub Fortuna?)*, 1936, Kraków, ul. Mazowiecka 28a (fot. Anna Chmielewska)

(il. 3), najprawdopodobniej przedstawiająca właśnie siostrę Apolla w eleganckiej, niemal tanecznej pozie, z kozłem (łanią?) i ptakiem, nie zaś Florę. Kompozycja tego godła nieodmiennie przywodzi na myśl sceny z dziewczęcymi, czasem posągowymi i wyniosłymi boginiami oraz nimfami, szczególnie z Artemidą łowczynią, nierzadko malowane bądź rysowane zwłaszcza przez Wacława Borowskiego z Rytmu. Wydaje się, że grecka bogini, amatorka polowania, była jedną z ulubionych bohaterek malarza, uwieczniającego jej rozrywki w obrazach olejnych, kompozycjach pastelowych (np. ze sceną polowania

Diany-Artemidy) i litografiach. Jednym z najlepszych obrazów Borowskiego o tej tematyce jest monumentalna w wyrazie scena znana jako *Diana*, otoczona psami z roku 1929 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Przypominają się też inne prace członków warszawskiego ugrupowania, z przedstawieniem postaci kobiecej ze zwierzętami, jak stylizowane drzeworyty Władysława Skoczylasa (*Kobieta z jednorożcem [Sztuka]* z 1919 roku), a nawet dzieła twórców skupionych w poznańskich ugrupowaniach „Świt” oraz „Plastyka”. Mitologiczne boginie lub po prostu akty kobiece z łaniami lub sarnami przedstawiał

w swych obrazach o sielankowej tematyce z początku lat 20. Władysław Lam (przywołajmy tutaj kompozycję *Sen* z roku 1923, ze zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów). Postać bogini pojawia się ponownie na mniej efektownym godle, istniejącym na kamienicy przy ulicy Mazowieckiej 28, pochodzącej z 1936 roku. Tym razem boginię przedstawiono bardzo sumarycznie i syntetycznie, niemal „archaizująco”, z zaakcentowaniem gestu łowczyni wyciągającej łuk, której towarzyszy skaczący koziołek.

Niewykluczone, że pracą tego samego artysty względnie kamieniarza jest dekoracja następnej kamienicy, wyobrażenie Żniwiarki lub Obfitości (a może bogini urodzaju, plonów i dobrobytu Demeter (Ceres) z nadproża domu przy ulicy Mazowieckiej 28b, budowanego w tym samym roku, co poprzednia realizacja (il. 4). Godło wyobraża kłęczącą dziewczynę we wdzięcznej „rytmicznej” pozie, dzierżącą kłosa zboża oraz wypełniony róg z płodami natury. Stylistycznie najbliższą jest tej kompozycji do postaci żniwiarek znanych z akwrel czy drzeworytów Władysława Skoczylasa, prac Zofii Stryjeńskiej i Władysława Roguskiego.

Dla porównania można wskazać równie interesujące godło ze Lwowa autorstwa tamtejszego rzeźbiarza Zygmunta Stanisława Kurczyńskiego (1883–1954) z 1927 roku (z ulicy Kniazia 16)<sup>14</sup>, z Cererą i jednorożcem (właściwie postacią kobietą trzymającą róg i karmiącą jednorożca, zdawałoby się „zapożyczonego” z prac graficznych Skoczylasa, ponadto ukazaną z kłosami zboża przewieszonymi przez ramię), zkomponowane w półowalu. W tym przypadku raczej jest to mitologiczna Demeter-Cerera.

Odmianą stylistyką odznacza się dekoracja domu znajdującego się przy ulicy Karmelickiej 60, z postacią kolejnej żniwiarki, nieco stylizowanej na antyczną boginię, trzymającej oburącz ścięte kłosa. Być może jednak płaskorzeźba ta przedstawia zwykłą dziewczynę żniwiarkę. Kompozycja zwana również *Sianokosy* jest sygnowana monogramem, który zapewne można odnieść do rzeźbiarki Henryki Kerner, czynnej w Krakowie w latach 30. Identycznie sygnowano kolejną płaskorzeźbę z kwaciarką – kobietą sadzącą kwiat, pod tym samym adresem. Elegancka kamienica powstała w roku 1930, ale jej dekoracje mogły zostać wykonane w późniejszym czasie (raczej u schyłku lat 30.). W tym kontekście

ikonograficznym przypomnijmy jeszcze dzieła starożytnej plastyki, na przykład rzymskie ceramiczne reliefy (typu *lastra campana*) wyobrażające bóstwa takie jak Ceres, dosyć często wyobrażana jako dziewczyna w popiersiu albo w półpostaci prezentująca kłosa, opleciona wężami (Museo Nazionale Archeologico delle Terme w Rzymie).

Z rzymskimi płaskorzeźbami dekorującymi reliefy o tematyce mitologicznej lub dzieła o tematyce sepulkralnej, jak sarkofagi, kojarzy się godło ze skrzydlatym puttem jadącym na lwie, znajdujące się na budynku na ulicy Rzeźniczej 3, z 1937 roku, które wskutek działania czasu, zatraciło swe pierwotne walory. Za wyjątkowo antykizujący znak plastyczny uznać można reliefowe przedstawienie dziecka na wspaniałym morskim koniu, zdobiące kamienicę przy Alejach Juliusza Słowackiego 35 (projektu Zygmunta Grunberga, z lat 1934–1935), motyw znany ze sztuki rzymskiej, z licznych rzeźb pełnoplastycznych w typie „putto na koniu morskim”, a częściej na delfinie – symbolizującym chyżość, wody lub środowisko morskie a czasem także Fortunę (w rodzaju rzeźby z rzymskiego Palazzo Spada, czy kompozycji mozaikowych, z Ostia Antica lub wielu innych miejsc). W grupie godła o antykizującym charakterze, odnajdziemy kompozycje figuralne albo pojedyncze płaskorzeźby, których „bohaterami” są postacie dziecięce. Do takich należy skromne, lecz piękne przedstawienie chłopca z rybim ogonem (małego trytona (?) dmącego w muszlę, które można odnaleźć na elewacji domu przy ulicy Jerzego Żuławskiego 7 (projektu Lzydora Goldbergera z 1937 roku), czyżby autorstwa popularnego swoim czasie rzeźbiarza Karola Muszkiet? Do potwierdzonych prac artysty należy kompozycja z dzieckiem – puttem wysypującym dary natury – owoce z trzymanego rogu obfitości, ujęta w owalu, z kamienicy przy tej samej ulicy (pod nr. 4, z roku 1936 (il. 5). Tworząc wspomniane godło, Muszkiet bez wątpienia odwołał się do tradycji europejskiej sztuki, na nowo interpretując motyw po wielokroć wykorzystywany przez starożytnych greckich i rzymskich rzeźbiarzy, w efekcie uzyskując pełne uroku dzieło sztuki. Putta również często występowały w sztuce renesansu i baroku.

Niemniej interesujące jest kamienne godło widoczne na budynku przy ulicy Warszawskiej 16 z 1936 roku; chodzi o siedzącą nagą postać z dzbanem i kielichem, częściej interpretowaną jako Bachus – bóg winnej latorośli, przyjemności i zabawy, niż przedstawienie dziewczyny pijącej wino.

Do wymienionej kompozycji z powodzeniem mogłoby pasować niewielkie wyobrażenie fauna lub satyra ze zwierzętami, grającego na podwójnym flecie (aulosie), zdobiące

<sup>14</sup> Por. *Art Déco we Lwowie*, 2001: 70–71. Na temat twórczości Z. Kurczyńskiego, zob.: SAP 1986: 379–380 (hasło: I. Balowa); Biriulow 1991: 69–86; Biriulow 2007: 195–208.





Il. 5. Karol Muszkiet, godło z puttem z rogiem obfitości, 1936, Kraków, ul. Jerzego Żuławskiego 4 (fot. Anna Chmielewska)



Il. 6. Godło z grającym faunem lub satyrem, ok. 1936–1938, Kraków, ul. Henryka Siemiradzkiego 20a (fot. Anna Chmielewska)



Il. 7. Monogramista LW, godło *Dziewczyna z ptaszkami*, 1937, Kraków, ul. Garncarska 21 (fot. Anna Chmielewska)

kamienicę na ulicy Henryka Siemiradzkiego pod nr. 20a (il. 6), projektu Alfreda Duntucha przy współpracy budowniczego Stefana Landsbergera, zbudowaną w latach 1936–1938. Satyr lub faun pojawiał się rzadziej w sztuce dwudziestolecia międzywojennego niż w poprzednim okresie, ale ten leśny, na poły człowieczy, na poły zwierzęcy stwór bywał obecny w scenach idyllicznych malowanych przez Eugeniusza Żaka, gdzie towarzyszył pasterzom i pasterkom (w zaginionej *Idylli* z około 1920–1922 roku), jeszcze częściej zaś w kubo-futurystycznym malarstwie Jerzego Hulewicza, reprezentującego poznańską ekspresjonistyczną grupę Bunt (szczególnie w obrazach z lat 1920–1930)<sup>15</sup>. Postać ta symbolizuje radość życia, pewną żywiołowość, płodność oraz umiłowanie muzyki i natury. Zastanawiające jest, czy wciąż niezidentyfikowany, niewątpliwie bardzo utalentowany autor w kilku przypadkach sygnujący swe godła jedynie monogramem LW, w jakiś sposób czerpał z dorobku antyku, komponując niezwykle udaną, okazałą scenę z kłęzącą młodą kobietą (młodzieńcem?) z gałązkami i dwoma ptaszkami, umieszczoną ponad wejściem do kolejnej modernistycznej kamienicy, usytuowanej w samym centrum miasta, przy ulicy Garncarskiej 21, z roku 1937 (il. 7). Trudno jest odnaleźć analogie dla tak oryginalnie potraktowanej sceny, formalnie zdającej się pochodzić „z wszystkich czasów” i łączącej różnorodne inspiracje stylistyczne. Natomiast pewne oddziaływanie wyjątkowej sztuki jednego z członków Rytmu, w tym przypadku Eugeniusza Żaka, można dostrzec, analizując bliżej dekorację domu z ulicy Adama Asnyka (nr 10; budynek projektowany przez Jakuba Spirę w roku 1936). Widnieje tam kompozycja o tematyce idyllicznej z dziewczyną, chłopcem i sarną. Warto przypomnieć, że w okresie międzywojennym, a nawet tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej tematyka sielankowa była bardzo chętnie eksploatowana przez wielu polskich artystów z różnych ugrupowań twórczych, by wymienić nie tylko efektowne i poetyckie zakowskie „idylle” z lat 1913–1923, ale także kompozycje Wacława Borowskiego, Jacka Mierzejewskiego, Tymona Niesiołowskiego czy Michała Rouby. Jednak artystą najbardziej kojarzonym z idyllicznymi kompozycjami z igraszkami bóstw i pasterzy był Eugeniusz Żak, chętnie odwołujący się do tradycji śródziemnomorskiej, antycznej, lub raczej „mitów Morza Śródziemnego”, z pewnością poszukujący harmonii, a zarazem ucieczki od próżni niezbyt pociągającej rzeczywistości<sup>16</sup>.

Podobnie jak nader „malarskie” sielanki pasterskie intrygują ówczesne rzeźbione figury kobiet, jakby kariatyd, niepodtrzymujących jednak żadnych elementów budowli, lecz intrygująco umieszczonych na elewacji frontowej pomiędzy balkonami, jak na domu przy ulicy Odonu Bujwida 2 (z 1936 roku), gdzie wkomponowano jakby „zawieszoną” postać dziewczyny z dzbanem, albo nad bramą kamienicy przy Józefa Feldmana 4 (projektu Alfreda Duntucha z 1937 roku), gdzie usytuowano postać kobietą trzymającą żaglowiec. Zwłaszcza to ostatnie godło w swej zrytmizowanej strukturze i uzyskanej elegancji może przypominać rzeźby Henryka Kuny, a już najbardziej słynną jego pracę *Rytm* z 1922 roku, dzieło, które przyniosło artyście sławę, eksponowane na paryskiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Wzornictwa w 1925 roku<sup>17</sup>. Realizacja Kuny w wersji brązowej stała się rzeźbą plenerową, parkową.

Na fasadach krakowskich kamienic odnajdziemy również popularną przed wojną tematykę sportową, wręcz monumentalne postacie kobiet-sportowców, biegaczy, łuczniczków lub łuczniczek, czerpiące z estetyki art déco, bliskie studiom rysunkowym takim artystom, jak choćby Kazimierz Podsadecki, który na przełomie lat 20. i 30. pozostawał pod przemożnym wpływem tego międzynarodowego stylu (ukazując efektowne postacie miotaczek i dyskoboli). Występują też znacznie skromniejsze przedstawienia, wręcz narzucające się swymi analogiami do antyku. Dowodem niech będzie tak zwana *Kulomiotka antyczna*, czyli elegancka w swej wystudiowanej pozie dziewczyna-miotaczka kuli z ulicy Semperitowców 7 (realizacja tej kamienicy już w latach 1938–1939), z udrapowaną antycznie, na grecką modłę szatą.

Należy wspomnieć również o jednej z najoryginalniejszych realizacji, płaskorzeźbie w niezwykle sposób zdołanej wejście do niewielkiej kamienicy na terenie dzielnicy Zwierzyńiec, usytuowanej przy ulicy Tadeusza Kościuszki 58 (il. 8). Zamówienie na wyjątkowo „nowoczesne” godło zrealizował artysta wyróżniający się, awangardzista Henryk Wiciński wykonujący najpewniej w 1937 roku model dla następnej odkutej kompozycji. Przedstawiono tutaj wymodelowaną w typowej dla Wicińskiego, lapidarnej, syntetycznej manierze, jak najbardziej oszczędną w wyrazie postać damy spoczywającej na szezlongu. Poza tej damy, nie wiadomo dlaczego tradycyjnie zwanej *Madame de Pompadour* (nazwa ta przyjęła się w Krakowie, a pochodzi od Kornela Filipowicza,

<sup>15</sup> Malinowski 1991.

<sup>16</sup> Luba 2004: 177–200.

<sup>17</sup> Melbechowska-Luty 2005: 139, 144–145.



Il. 8. Henryk Wiciński, *Madame de Pompadour*, 1937, Kraków, ul. Tadeusza Kościuszki 58 (fot. Anna Chmielewska)

kolejnego twórcy związanego z Pierwszą Grupą Krakowską i jej przedstawicielami)<sup>18</sup>, bardziej kojarzy się już nie tyle z antykiem (pośrednio również jako daleki refleks rzeźby greckiej z okresu archaicznego), co raczej z postacią Madame Récamier i estetyką empiru. To jedno z trzech godeł autorstwa Wicińskiego w Krakowie, pozostałe dwa są znacznie mniej antykizujące, choć równie uproszczone w wyrazie, bliskie abstrakcji.

Dopełnieniem tematyki antykizującej mogą być skromniejsze przedstawienia postaci mitologicznych, jak podobienne Meduzy albo Gorgony w postaci samej głowy (z ulicy Bytomskiej 19), czy centaura mierzącego z łuku z domu pod adresem Józefa Friedleina 26 (z 1936 roku), widomego symbolu animalizmu, dzikiego instynktu, również szybkości-sprawności. Figura centaura współcześnie kojarzona bywa z arcyzmem, niczym nieujarzmionym twórczym instynktem, stąd też obecna jest na plakatach z epoki odnoszących się do wydarzeń oraz instytucji artystycznych, nierzadko sportowych, w wykonaniu Tadeusza Gronowskiego, Jerzego Hryniewieckiego i innych grafików. Podobnie jak pełnoplastyczny skrzydlaty rumak-pegaz, tylko raz występujący na elewacji krakowskiej kamienicy, na ulicy Józefa Sarego 17, pochodzącej z roku 1937. Ostatnie wspomniane anonimowe godło wyobraża to stworzenie w ruchu, wręcz wyskakujące sponad gzymsu. Obserwujemy pegaza wspiętego, gotowego do skoku

jako symbol wolności, swobody, braku wszelkich ograniczeń. Z kolei na Wielopolu (pod nr.16) już w 1939 roku ukazano następny antyczny symbol – małego gryfa w postaci skromnej płaskorzeźby, natomiast kilka lat wcześniej, w roku 1936, na Starowiślniej 86 – trudne do identyfikacji stworzenie (zwane „szatańskim stworem” albo smokiem), jakby zaczerpnięte ze sztuki mezopotamskiej, egipskiej, a jednocześnie archaicznej greckiej. Nie bez znaczenia mogła być w Krakowie zapewne nadal trwająca pamięć o średniowiecznych bestiariuszach, inspirowanych dawne, wciąż istniejące godła. Intryguje ponadczasowość niektórych kompozycji, ukazujących się na fasadach, ponad bramami wejściowymi czy między balkonami, tworzonych z dużym wyczuciem, zwyczajnie *con amore* dla wyobrażanej istoty czy przedmiotu, a nawet z domieszką humoru i żartu.

Występowanie tych nieco odrębnych motywów świadczy o wciąż żywej tradycji antycznej, trwającej jeszcze w czasach międzywojennych, kiedy to nadal sięgano do symboliki raczej powszechnie znanej i rozumianej, dodajmy – symboliki ponadczasowej, a zarazem przystępnej. Samo zaś zjawisko, ujęte w całości jako wyjątkowy fenomen tworzenia miejskich godeł, wciąż oczekuje na swe monograficzne oryginalne opracowanie, uwzględniające nadzwyczajny obyczaj panujący w dawnej stolicy naszego państwa.

<sup>18</sup> Wiciński 1990: 59.

## BIBLIOGRAFIA

Źródła:

„Gazeta Urzędowa Zarządu Miejskiego w Stołecznym Królewskim Mieście Krakowie” 1939: 4 (30.04.)

Opracowania:

Art Déco we Lwowie 2001 = *Art Déco we Lwowie*, Anna Bancekowa (koncepcja wystawy i katalogu), katalog wystawy, Lwowska Galeria Sztuki, Lwów 2001

Beiersdorf 1973 = Zbigniew Beiersdorf, *Architekt Teodor Talowski*, w: *Sztuka drugiej połowy XIX wieku. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1973: 199–214

Biriulow 1991 = Jurij Biriulow, *Zygmunt Kurczyński i jego dzieła rzeźbiarskie we Lwowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1991, 1–2: 69–86

Biriulow 2007 = Jurij Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007

Bogdanowska 2021 = Monika Bogdanowska, *O tynkach doby międzywojennego modernizmu. Techniki, technologie i problemy ochrony*, w: *Studia nad architekturą i urbanistyką Polski międzywojennej*, t. VI, *Planowanie, budowanie i ulepszanie Wielkiego Krakowa w odrodzonym państwie*, pod red. M. Motaka, Politechnika Krakowska, Kraków 2021

Chmielewski, Chmielewski 2015 = Filip Chmielewski, Wojciech Chmielewski, *Architektoniczna dekoracja modernistycznych kamienic krakowskich w XX-lecie międzywojennym*, [w:] *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura XX w. i jej waloryzacja. Materiały czwartej konferencji naukowej*, Gdynia 18–20 września 2014 roku (Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni, Urząd Miasta Gdyni), Gdynia 2017: 117–122

Encyklopedia 2000 = *Encyklopedia Krakowa*, PWN, Warszawa-Kraków 2000

Fabiański, Purchla 2001 = Marcin Fabiański, Jacek Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001

Lameński 1996 = Lechosław Lameński, *Architekt i jego willa*, [w:] *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi S. Jaroszewskiemu z okazji 65. rocznicy urodzin*, Warszawa 1996: 164–175

Luba 2004 = Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2004

Makowska 2013 = Beata Makowska, *Niezwykły polski modernizm. Dekoracja krakowskich domów mieszkalnych*, [w:] *Oblicza modernizmu w architekturze. Paradygmat luksusu w architekturze modernistycznej XX wieku. „Trójgłowy smok” – architektura dwudziestolecia międzywojennego na Górnym Śląsku (1922–1939)*: 119–126

Malinowski 1991 = Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991

Melbechowska-Luty 2005 = Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posggi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005

Motak 2021 = Maciej Motak (red.), *Studia nad architekturą i urbanistyką Polski międzywojennej*, t. VI, *Planowanie, budowanie i ulepszanie Wielkiego Krakowa w odrodzonym państwie*, pod red. M. Motaka, Politechnika Krakowska, Kraków 2021

Nakonieczny, Wojtas-Swoszowska 2013 = Ryszard Nakonieczny, Justyna Wojtas-Swoszowska, *Oblicza modernizmu w architekturze. Paradygmat luksusu w architekturze modernistycznej XX wieku. „Trójgłowy smok” – architektura dwudziestolecia międzywojennego na Górnym Śląsku (1922–1939)*, Katowice 2013

Samek 1981 = Jan Samek, *Od elefanta do strzelca. Godła kamienic krakowskich w dwudziestoleciu (1919–1939)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, 4: 439–443

Samek 1984 = Jan Samek, *Godła kamienic krakowskich w dwudziestoleciu 1919–1939*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury” 1984: 185–190

SAP 1986 = *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986

Sołtysik, Hirsch 2017 = Maria Jolanta Sołtysik, Robert Hirsch (red.), *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura XX w. i jej waloryzacja. Materiały czwartej konferencji naukowej*, Gdynia 18–20 września 2014 roku (Biuro Miejskiego Konserwatora Zabytków w Gdyni, Urząd Miasta Gdyni), Gdynia 2017

Sternschuss 1899 = Adolf Sternschuss, *Godła domów krakowskich*, „Rocznik Krakowski” 1899: 175–199

Stowarzyszenie Artystów 2001 = *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, Katarzyna Nowakowska-Sito (koncepcja wystawy i katalogu), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 2001

Szczerski 2013 = Andrzej Szczerski (red.), *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1, *Kraków i województwo krakowskie*, Kraków 2013

Szolginia 1975 = Witold Szolginia, *Architektura i budownictwo (Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich)*, Warszawa 1975

Świątek 1982 = Henryk Świątek, *Rzeźby i emblematy patriotyczne na kamienicach krakowskich na przełomie wieków XIX/XX*, „Krzysztofor” 1982: 84–99

Świątek 1986 = Henryk Świątek, *Godła mieszczańskie na kamienicach krakowskich w pierwszej połowie wieku XIX z tarczami typu clipeus*, „Krzysztofor” 1986: 87–93

Świątek 1992 = Henryk Świątek, *Ukryte treści godeł i rzeźb architektonicznych na elewacjach kamienic krakowskich*, „Krzysztofor” 1992: 15–24

Wiciński 1990 = Wiciński Henryk (oprac. i red. kat. Józef Chrobak), katalog wystawy, Stowarzyszenie Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofor, Kraków 1990

Zabytki architektury 2007 = *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce. Kraków (Indeks architektów i budowniczych)*, oprac. Olga Dyba, Waldemar Brzoskwinia, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2007

Zbroja 2013a = Barbara Zbroja, *Architektura międzywojennego Krakowa. Budynki, ludzie, historie*, Kraków 2013

Zbroja 2013b = Barbara Zbroja, *Monumentalne i eleganckie. Aleje Trzech Wieszczów*, w: *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1, *Kraków i województwo krakowskie*, Kraków 2013: 153–155

Żychowska 1991 = Mariola J. Żychowska, *Między tradycją a awangardą. Problem stylu w architekturze Krakowa lat międzywojennych*, Politechnika Krakowska, Kraków 1991

## Summary

### Unnoticed ancient motifs? : “antiquitising” emblems on interwar town houses in Kraków and “classical” motifs in Polish paintings and graphics of the 1920s and 1930s

This article discusses sculptural visual signs placed as emblems on the facades of town houses and institutional buildings in Kraków. These emblems had appeared in the city as early as the Middle Ages and since then have been a characteristic element of both the interior and exterior design of buildings. Various artistic signs in the form of sculptural decorations identified certain buildings in the Old City. In the 20th century, however, they served to decorate buildings instead. The fashion for placing emblems on the facades of houses returned to Kraków in the interwar period, thanks to local artists and architects, at a time of intensive urban development in the city. These activities were even regulated by special municipal and state ordinances. Among the numerous emblems of legendary, religious, genre and animal themes, one can distinguish a certain group of artistic signs with an antiquitising character. These represent mythological, symbolic and allegorical figures such as Greek deities, satyrs, centaurs, dragons and putti, as well as idyllic themes. Some of these were created by famous Krakow sculptors, both traditional and avant-garde, such as Karol Muszkiet, Franciszek Kalfas and Henryk Wiciński, as well as by graduates of the local Academy of Fine Arts. These works were inspired by contemporary paintings and graphics, and, above all, by the prevailing aesthetics of Art Deco. The noticeable influence of the decorative art of the Warsaw group “Rhythm”, active during the years 1922–1932, is of particular importance in this case. The creators of these carved emblems interpreted traditional themes and iconographic solutions present in European art and deriving from Antiquity.